

L'alpha et l'omega de la polyphonie: communautés et territoires de la vocalité pyrénéenne

(The alpha & the omega of the multipart singing: communities and territories of the Pyrenean vocalité)

Castéret, Jean-Jacques

Laboratoire ITEM. Univ. de Pau et des Pays de l'Adour. Institut Occitan d'Aquitaine.

BP 326. F-64141 Vilhèra – Billère cedex
jj.casteret@in-oc.org

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 287-308]

Récep.: 20.07.2009

Accep.: 09.02.2009

L'article décrit les jalons de la transmission des habitus et savoir-faire de l'oralité polyphonique dans les Pyrénées gasconnes. Il met en regard les comportements musiciens, individuels et collectifs, sur une centaine d'années ; appréhende le sens des constructions des communautés en identifiant les dynamiques spatiales et territoriales de cette pratique, et les positionnements esthétiques des chanteurs.

Mots-Cles : Polyphonie. Communautés symboliques. Territoires intermédiaires. Esthétique. Identité. Spectacle. Formes musicales. Pyrénées.

Gaskoniako Pirinioetan ohiturak eta ahozketasun polifonikoaren esperientzia transmititzeko mugarriak deskribatu dira artikuluan. Mende batean musika, banako eta talde mailako jokaerak aztertu dira, baita erkidegoen eraikuntza zentzua ere, praktika horren espazio eta lurralde mailako dinamikak eta abeslarien kokapen estetikoak identifikatuta.

Giltza-Hitzak: Polifonia. Erkidego sinbolikoak. Bitarteko lurraldeak, Estetika. Nortasuna. Ikus-kizuna. Forma musikalak. Pirinioak.

El artículo describe los hitos de la transmisión de las costumbres y experiencia de la oralidad polifónica en los Pirineos gascones. Analiza los comportamientos musicales, individuales y colectivos a lo largo de un siglo, así como el sentido de las construcciones de las comunidades, identificando las dinámicas espaciales y territoriales de dicha práctica y los posicionamientos estéticos de los cantantes.

Palabras Clave: Polifonía. Comunidades simbólicas. Territorios intermedios, Estética. Identidad. Espectáculo. Formas musicales. Pirineos.

26 juillet 2008. Les arènes de Bayonne accueillent, à l'occasion du trentième anniversaire de l'association Or Konpon, le spectacle *Orreaga*, qui évoque la bataille de Roncevaux. Cet épisode emblématique de l'ancienne Vasconia est mis en scène par le Souletin Pier Pol Berçaitz, qui emprunte aux codes de la pastorale pyrénéenne. Le texte associant langues basque et occitane, de jeunes musiciens et acteurs gascons ont été recrutés. Toutefois, quelle n'est pas ma surprise de voir, pour le finale un chœur formé de chanteurs souletins et gascons. Il ne s'agit pas en effet d'intermittents du spectacle ou de Gascons du B.A.B.¹, mais de Béarnais de vallée d'Aspe, d'Oloron-Sainte-Marie ou d'Orthez : des chanteurs que je croise régulièrement dans leurs communautés d'origine, mais que je vois rassemblés pour la première fois, dans ce lieu inattendu, à une centaine de kilomètres de leurs terres. Le spectacle achevé, je gagne « l'entrée des artistes » où je les retrouve. Commence alors, dans la nuit bayonnaise, une longue *cantèra*² au centre des arènes, conduisant jusqu'au matin : une *cantèra* associant tour à tour chanteurs gascons, basques et béarnais³.

Les Pyrénées gasconnes connaissent une culture vocale polyphonique bien vivante, attestée au moins depuis la fin du XVIII^e siècle : une culture ignorée du mouvement de collecte lié au revivalisme des années 1970 et jusqu'alors restée en dehors des dispositifs culturels publics. Une telle existence en France métropolitaine, en ce début de XXI^e siècle, pose toutefois questions. La présence de chanteurs béarnais dans le cadre du spectacle décrit en préambule pourrait par exemple témoigner d'une profonde mutation de la « tradition », et même si le contenu de cette notion est souvent idéalisé, cette présence pourrait à tout le moins indiquer une « spectacularisation » ou une « folklorisation » de la pratique polyphonique. La démarche ethnographique conduit toutefois à s'interroger sur l'identité du groupe et des individus producteurs de musique. Au-delà, sur les modes et les agents de la transmission des savoirs oraux. On relève ainsi, dans l'histoire récente de la polyphonie, divers jalons ayant joué un rôle structurant dans la transmission des *habitus* et savoir-faire vocaux anciens, et présidant à la constitution du paysage contemporain de cette culture vocale en Béarn et en Bigorre. L'enquête orale, diachronique et synchronique, associée à l'observation *in vivo* permettant la mise en regard des comportements musiciens individuels et collectifs sur une centaine d'années, il est par ailleurs possible d'appréhender le sens des constructions des communautés de chanteurs : d'identifier leurs positionnements et constructions esthétiques, ainsi que les dynamiques spatiales et territoriales de la polyphonie.

1. TOPOGRAPHIE DE LA VOCALITÉ

La pratique polyphonique, collective, investissait jusque récemment tous les cercles de la sociabilité ordinaire et extraordinaire. En premier lieu à la maison, où l'on chantait au sein de la fratrie ou en famille, le chant étant souvent une

1. La communauté d'agglomération Bayonne-Anglet-Biarritz.

2. Simin Palay traduit *cantèra* par le terme français « chanterie » (1991 :193). Ce terme désigne en Gascogne pyrénéenne : 1 - L'acte de chant collectif. 2 - Sa qualité émotionnelle, festive : l'effervescence vocale collective.

3. Notes de terrain, le 26 juillet 2008.

activité valorisée par les parents. Jean-Louis Laborde-Boy a par exemple commencé avec son père : « à la maison (...) en tirant le lait, le soir avant de s'endormir à la montagne (...) »⁴. De la même façon, les travaux collectifs, tonte des moutons, tue-cochon, fauchage, épluchage du maïs, aujourd'hui en grande partie disparus, mobilisaient tout ou partie de la famille mais encore le voisinage, particulièrement les jeunes. L'église était également un haut lieu de l'expression vocale, l'une des institutions de transfert couramment désignée par l'ensemble de mes interlocuteurs (hommes comme femmes) jusque dans les années 70 voire 80 et, de nos jours, en fort recul - sauf, selon les lieux, pour les grandes occasions : mariages, enterrements, fêtes calendaires et patronales. Au-delà, les sorties ont toujours été marquées par le chant, aujourd'hui encore, à tout le moins dans les zones où la pratique polyphonique est restée vivace et partagée au sein des communautés villageoises, particulièrement dans les trois vallées béarnaises d'Ossau, d'Aspe et de Barétous. Marchés ou foires représentaient ainsi autrefois un moment attendu, quasiment une fête, les hommes s'attardant après les achats dans les auberges. Aujourd'hui, il s'agit plutôt de sorties « du samedi soir » : au café - voire même parfois en boîte de nuit - et à l'occasion de certaines fêtes votives. Dans le cas des fêtes du 15 août à Laruns (vallée d'Ossau), la vocalité s'accomplit d'ailleurs autant à l'église, au café, dans les maisons que dans les rues, à l'image du *passacarrèra* (passe-rue), au milieu de la place ou sous la halle couverte.

D'autres activités collectives sont également, aujourd'hui, productrices de vocalité, comme la convivialité masculine des cercles de chasseurs, que ce soit dans le cadre des palombières (après la chasse), au restaurant ou dans tout autre local qu'ils investissent. De la même façon, le week-end est marqué par les rencontres sportives. Le club et la « troisième mi-temps », c'est-à-dire la convivialité qui s'organise autour des entraînements et des rencontres sportives rassemblant joueurs et/ou spectateurs, sont ainsi devenus de nouveaux espaces de vocalité, ces derniers suivant l'évolution de la société locale et se substituant à des cadres plus anciens.

Au regard des lieux investis par la polyphonie, nous pourrions ainsi considérer que celle-ci s'accomplit selon un schéma binaire privé/public, dedans/dehors, mais ce schéma n'est pas assez précis au regard du paradigme public-dehors. La place du village quand elle existe, comme à Laruns, reste un lieu de passage plus qu'un véritable point de chant. De la même façon, l'église est le lieu clos de la Communauté. Il serait donc pertinent de ne pas s'attacher aux lieux comme producteurs du chant, mais aux espaces qui sont en fait des institutions de transfert (Fabre et Lacroix, 1970 : 65, 74) : Maison, Café, Club, Cercle et Communauté. Ces espaces se résument toutefois à deux contextes - compris comme expression dans un milieu - : contexte privé, celui de l'entre-soi familial ou amical, et contexte public. En effet, entre les instances Maison et Communauté, le Café est en fait un espace ambivalent (Dufour, 1989 : 81-86), quasi privé en temps ordinaire, le lieu du ou des groupes d'âge et le lieu de la communauté à l'occasion des fêtes. De la même façon, un club est autant le

4. Enquête sonore, Verdets, le 10 mai 1999.

lieu d'expression d'une communauté que de l'entre-soi d'une équipe de joueurs et de dirigeants formant temporairement une véritable famille (Saouter, 2000). Le cercle des chasseurs est, en revanche, éminemment, le lieu de la sociabilité masculine : une seconde maison (Guyot, 2007 : 135-150).

1.1. L'influence des festivals

D'autres espaces de vocalité se sont peu à peu développés depuis les années 60. Mes premières enquêtes de terrain m'ont immédiatement confronté aux festivals de Siros en Béarn et d'Ibos en Bigorre, le premier créé en 1967 dans ce petit village de la plaine du Gave de Pau et le second, créé en 1977 dans la plaine de Tarbes sur le modèle du premier. À Siros, il s'agissait à l'origine d'animer le village autour d'une manifestation quelconque : foire aux célibataires, rassemblement de groupes de chant... C'est cette dernière solution qui fut retenue : à la fois festival et œuvre de conservation du corpus du « chant béarnais »⁵. « Comme plus personne ne chantait en plaine »⁶, selon les mots de Loulou Mandère, l'équipe d'organiseurs se dirigea vers les vallées montagnardes afin de faire chanter les bergers dans les auberges.

Le festival, qui attira pour sa première édition 670 personnes⁷, devint très rapidement l'une des principales manifestations de la région, le nombre d'entrées payantes se portant à 7461 dix ans après sa création (1977), pour un public total estimé par la presse locale à 14 000 sur deux jours. Ce nombre s'est stabilisé à environ 4000 personnes dans les années 80, pour décliner dans les années 90 : 1954 entrées en 1990 et environ 600 aujourd'hui.

La longévité du festival et sa fréquentation massive, du moins pour les quinze premières années – attractivité jusqu'alors inégalée en Béarn, même pour des rencontres sportives –, en ont fait la principale icône de l'identité locale. En Gascogne, où la revendication identitaire est presque inexistante sur le terrain politique et n'a pas connu d'autre expression que culturelle⁸, Siros devient ainsi très rapidement une tribune : le lieu où les organisateurs interpellent le pouvoir en place pour une prise en charge publique des langue et culture locales ; celui où les élus s'affichent, effectuant parfois un passage sur scène à l'image d'André Labarrère, alors député-maire de Pau et, pour l'occasion, conteur ; et un tremplin pour de futurs élus – maires, conseillers généraux ou députés, à l'image de Jean Lassalle (actuel député Modem) – qui ont fait là leurs premières armes comme chanteurs, conteurs, présentateurs ou membres du comité orga-

5. Entretien avec Loulou Mandère, fondateur du festival et président de 1981 à 2000, Siros, le 5 décembre 1994.

6. Idem.

7. Les nombres d'entrées cités sont, sauf exception, issus des comptes rendus manuscrits du comité d'organisation du Festival de Siros.

8. Notamment, avant 1945, avec l'action du félibrige, mouvement de défense de la langue d'oc, qui s'exprime principalement par la littérature, la création de revues à caractère littéraire et ethnographique.

nisateur, l'oralité scénique préfigurant l'oralité politique (Heiniger, 1996 : 75-113). Il est à noter que les positionnements politiques du festival ne concernent presque exclusivement que les organisateurs et les présentateurs, les chanteurs n'entrant pas de façon active dans cette dynamique, fût-elle culturelle (Castéret, 2002 : 69-104).

Au plan de la vocalité, les festivals d'Ibos et Siros ont peu à peu fait émerger de très nombreuses formations vocales de village (150 pour le seul Béarn), qu'il s'agisse de fratries ou d'amis produisant exceptionnellement sur la scène du festival une polyphonie dans les canons de l'oralité pyrénéenne ou s'inscrivant dans une démarche scénique empruntant, le plus souvent, aux codes et au langage harmonique répandus à cette époque dans la musique populaire diffusée par les médias. À l'époque faste du Festival de Siros, quelle que soit la démarche scénique et artistique de ces formations, sitôt descendus de scène, les chanteurs se retrouvent autour d'une très vaste buvette où les conduites vocales héritées – et éventuellement bridées⁹ (Castéret, 2008 : 247-264) ou abandonnées durant le passage sur scène – se donnent à nouveau libre cours.

La dynamique des festivals se traduit également par des « soirées béarnaises » ou « bigourdanes » irradiant l'ensemble du territoire, au rythme d'une soirée par semaine, jusqu'au début des années 1990. Elles rassemblent quelques « groupes » et conteurs, reproduisant ainsi le déroulement des festivals : pour partie spectacle associant chansons et contes systématiquement introduits par des présentations en occitan, et pour partie expression plus informelle.

Par ailleurs, une vaste production phonographique (disques ou cassettes) se met progressivement en place. Tout d'abord produite par les festivals, en Béarn, cette dynamique va toutefois rapidement émaner des groupes eux-mêmes qui s'appuient – comme le Festival de Siros – sur le label Junquèr d'Òc, lequel accompagne aussi les premiers pas du mouvement folk de Gascogne. Certains disques laisseront une empreinte profonde bien au-delà de leur localité, marquant plusieurs générations : compilations de groupes de villages enregistrés en studio par le Festival de Siros, disques des Bergers de Lourdios (1973), Faget d'Oloron, Los de l'Ouzoum, Lanne-en-Barétous, Los de Verdets, Los de Laruntz ; enregistrements de Los Pagalhós, dont la discographie couvre les années 80 à 2000 ; plus récemment, Balaguèra et Eths Micalets.

Cette dynamique sociale et les supports « d'oralité seconde » que représentent disques, cassettes ou programmes radiophoniques constituent, en fin de compte, un jalon très structurant dans la transmission des répertoires anciens, du principe polyphonique et du style vocal hérités, par-delà les modes musicales, par essence passagères, et la mutation socio-économique du Béarn et des Pyrénées. Ces supports permettent tout particulièrement de fixer

9. La pratique polyphonique *in vivo* produite dans ses contextes de prédilection – repas ou soirées dans les cafés – connaît une variation notable au sein de chacun des modèles de consonances et/ou par imbrication de ces modèles. Au contraire, les performances scéniques ont tendance à réduire la variation polyphonique, même pour des chanteurs rompus à toutes ses subtilités.

les codes de l'oralité polyphonique chez les jeunes des années 70 et 80 qui pourront à leur tour les transmettre, génération fragilisée – au regard de la pratique polyphonique – par l'exode rural, qui a trouvé là ses repères et un moyen pour exprimer son identité et son appartenance à la communauté béarnaise ou gasconne.

1.2. Le renouveau des pastorales

Le début des années 90, époque à laquelle le Festival de Siros est déjà en cours d'essoufflement, voit la redécouverte de la tradition locale des pastorales, un théâtre populaire associant jeu, musique et danse.

En 1994, divers acteurs culturels rassemblés au sein de l'association L'Esquireta produisent un spectacle nommé *Mistèri de Nadau*, restitution d'une pastorale noélique basée sur les témoignages et collectes des folkloristes révélés par l'ethnologue Patricia Heiniger. Il s'agit particulièrement, pour les musiciens de l'équipe, de créer un nouveau cadre, fédérateur et valorisant, pour l'expression de la musique et du chant regardés comme traditionnels. Il s'agit, par ailleurs, d'un véritable laboratoire autour de la pratique vocale polyphonique, permettant de renouer avec des formes à trois parties, expérimentées auprès de groupes et de chanteurs issus de la dynamique de l'incontournable Festival de Siros, ce dernier ayant eu pour effet d'évacuer ces formes et de privilégier celles à deux parties.

L'expérimentation est probante et le spectacle un grand succès populaire, fortement relayé par la presse régionale et nationale : une centaine de chanteurs, musiciens et danseurs, 1800 spectateurs la première année. Puis, en 1995 et 1996, le spectacle se développe. Il est alors produit dans les quatre grandes cités (et cathédrales ou églises) du Béarn, atteignant les 200 acteurs à la rencontre de plus de 3000 spectateurs¹⁰.

En 1997, c'est le village de Lanne-en-Barétous qui renoue avec sa tradition à peine endormie de pastorales de « pasquette »¹¹, théâtre populaire joué en plein air, héritier des codes du théâtre baroque et contant la geste d'un héros (Heiniger, 1995 : 26-35), devant près de 8000 spectateurs (deux représentations).

En 1998, le village d'Accous en vallée d'Aspe produit, à son tour, une pastorale de plein air empruntant cette fois aux codes du théâtre moderne, le sujet du spectacle étant Cyprien Despourrin (1698-1759), aristocrate chansonnier né dans cette vallée et auteur d'une trentaine de chansons en occitan dans le style pastoral du XVIIIe siècle, majoritairement passées dans la culture orale.

10. Notes de terrain et sources de l'association organisatrice.

11. Elles étaient jouées jusqu'en 1959 les deux dimanches suivant Pâques. Elles ont depuis été déplacées en juillet et en août.

Depuis, chaque année, une ou deux communes, communautés de communes ou vallées du Béarn produisent leur pastorale, d'été ou de Noël. Or, au-delà d'un simple spectacle, celles-ci constituent un formidable cadre de dynamique culturelle. La pastorale est, à la fois, institution de transfert pour les savoir-faire polyphoniques et musicaux de l'oralité pyrénéenne – quand du moins cet aspect y est valorisé, ce qui n'est pas toujours le cas¹² –, facteur d'entretien ou de réactivation des anciens espaces de sociabilité tels que le café (pour les « après »), où (re)trouvent à s'exprimer les formes de la vocalité, et éventuellement lieu de confrontation des personnalités, d'affrontement symbolique entre familles, groupes et localités.

1.3. Concours et joutes

Le Haut-Ossau, plus particulièrement le village de Laruns, a vu en 1997 la création d'une école Calandreta¹³, dont le succès fut immédiat avec une vingtaine d'inscriptions dès son ouverture. L'association gestionnaire de l'école, dont le président est à cette époque un chef d'entreprise et chanteur local, met en place, le premier week-end de juillet, une fête annuelle de soutien à l'école avec pour animation principale un concours de polyphonie.

Pour la première fois dans l'histoire du chant pyrénéen, cette manifestation, jugée par un jury majoritairement formé de chanteurs locaux, définit des règles¹⁴ de participation, et propose donc en creux une définition émique de la culture polyphonique locale.

La soirée enchaîne des épreuves dédiées aux enfants, aux femmes et enfin, aux hommes, l'ensemble étant animé, sur le modèle du Festival de Siros, par un conteur. Un concert d'un groupe musical béarnais ou parfois aragonais a, jusqu'en 2007, achevé la soirée mais la longueur de celle-ci et l'appel de la buvette, massivement fréquentée dès la fin du concours, ont eu raison du concert qui a lieu aujourd'hui à 20h, soit avant le début de la compétition.

Dans les premières années, les formations concourant étaient constituées de chanteurs locaux, issus des deux groupes de la vallée (Los de Laruntz et Los amics de Viela), apparus dans le sillage du Festival de Siros et produisant sur scène une polyphonie conforme aux modèles hérités, ou d'ensembles librement

12. La volonté de fédérer tous les acteurs locaux de la culture et de ménager les revendications de légitimité locales conduit parfois à des « pastorales patchwork » associant divers types de formations préexistantes, et ainsi diverses esthétiques musicales. La fonction éducative (en danse, chant, diction, gestuelle) de la pastorale, traditionnelle au sens qu'elle est centrale tout au long de son histoire, et qu'elle le fut par ailleurs au moment de la relance des pastorales de Noël, a donc tendance à se diluer actuellement.

13. Ecole laïque occitane sous contrat avec l'Education nationale, dont le principe pédagogique est l'immersion linguistique.

14. Une grille d'évaluation élaborée à l'occasion du premier concours par les organisateurs est depuis, chaque année, distribuée aux jurés. Elle sera présentée dans la troisième partie de ce travail.

formés pour l'occasion, parfois quelques minutes avant le début du concours, composés de bergers et d'autres habitants de la vallée. Puis l'épreuve des adultes s'est peu à peu développée. Si elle ne comptait guère plus de six ou sept formations locales à ses débuts, dont une très faible fréquentation féminine, l'effectif a doublé. Les ensembles masculins extérieurs à la vallée ont fait leur apparition, surtout formés de jeunes chanteurs. Chez les femmes, même si quelques formations viennent de l'extérieur, les chanteuses locales composent, depuis 2002, la majorité d'entre elles.

La fréquentation¹⁵ du public est en revanche inversement proportionnelle à l'inscription progressive du concours dans la vie des chanteurs locaux et, au-delà, béarnais. Les premières années ont connu une fréquentation importante du public local et des premiers estivants de la saison, de 600 à 1000 spectateurs. Toutefois, la partie spectacle et notamment le concert annoncé en fin de soirée ont très rapidement été concurrencés par la proximité de la buvette et sa bruyante vocalité. Cette soirée prisée des chanteurs ne l'était donc pas comme spectacle, mais comme préambule à un rassemblement festif voyant s'exprimer, à la buvette, toutes les facettes de la vocalité à *numerus apertus*¹⁶. Pour cette raison, mais aussi à cause des conditions climatiques des dernières éditions, public et chanteurs ont eu tendance à se confondre.

En avril 2007, c'est Bastien Miqueu, un jeune chanteur originaire de Bigorre, qui propose une variante du concours de Laruns. Il s'agit d'une rencontre baptisée *Canta se gausas* (chante si tu l'oses), adaptation de la devise des princes souverains de Béarn¹⁷, sous-titrée à ses débuts « joute vocale ». En préambule au Festival d'Ibos (Bigorre) en avril, et en fin d'année en Béarn, ce type de soirée invite les chanteurs à s'inscrire individuellement pour une confrontation vocale. Un tirage au sort constitue alors des trios masculins, féminins ou mixtes, devant trouver une chanson commune, chantée par cœur, à trois parties polyphoniques. Un apéritif chanté précède le tirage au sort, puis les trios formés s'égayent afin de préparer leur chant, qu'ils présenteront publiquement un peu plus tard. Cette joute rassemble à chaque fois environ 20 trios et un public, largement composé de chanteurs, variant de 200 à 400 personnes, un succès inscrivant cette soirée comme l'un des rendez-vous majeurs des amateurs de vocalité dans les Pyrénées gasconnes. Le rassemblement achevé (sans vainqueurs ni vaincus depuis la 3^{ème} édition), l'ensemble des chanteurs se retrouvent ensuite à la buvette.

1.4. L'institution des *cantèras*

En 2006, à quelques jours d'intervalle, de jeunes chanteurs du Béarn et de Bigorre, qui n'occupent pas le devant de la scène locale comme militants linguistiques ou culturels, envoient un courrier électronique à leur réseau d'amis (fig. 1). *Eths gojats de Bigorra* (Les jeunes de Bigorre), par ailleurs chanteurs de

15. Selon mes observations *in situ* et les informations données par les organisateurs.

16. La performance accueille tous les chanteurs présents (cf. Castéret, 2008 : 57).

17. *Tòca-i se gausas* (touches y si tu l'oses), apparue au XIIe s. sous Gaston VII de Béarn.

Eths Micalets, inscrivent directement leurs pas dans ceux du. Festival d'Ibos auquel ils participent, ce village accueillant aussi les répétitions de leur groupe. Ils proposent toutefois ici une dynamique nouvelle :



Fig. 1 : Affiche de présentation d'une cantèra.

L'association les « gojats de Bigorra » (la jeunesse de Bigorre, du moins tous ceux qui se sentent jeunes !) et le bar de la Bodega la Gallega invitent les amoureux de la chanson et les cantaires amateurs à pousser la cantèra dans la convivialité. Le partage et l'échange seront au devant de la soirée le samedi 29 avril à partir de 19h00.¹⁸

En Béarn, l'initiative est due à de jeunes chanteurs d'Orthez, qui ont récemment fondé le groupe Los de Broussez. Leur filiation, bien réelle, est plus diffuse, au carrefour des groupes Los de Laruntz (vallée d'Ossau) et Balaguèra. Ils invitent à un « bœuf béarnais » dont l'affiche annonce divers « groupes ».

Il s'agit dans les deux cas d'une mini-révolution, puisque ces associations – au sens premier – de jeunes, invitent à se retrouver à tel lieu – qui dans un bar, qui dans une salle des fêtes, à l'image des repas associatifs répandus dans la région – pour une « grande cantèra ». Le terme *cantèra*, ancien et bien connu des chanteurs, désigne à la fois l'acte de chant collectif et sa qualité émotionnelle. Fortement mis en avant dans les médias par le milieu associatif occitan, depuis 2004, pour diverses expériences de

transmission formelle du chant, il va partout s'imposer dans la jeune génération de chanteurs, entre 2006 et 2009, mais dans son sens premier : « Avec la *cantèra* de Sault-de-Navailles, on a eu envie de proposer quelque chose pour regrouper les gens et se retrouver autour d'un verre, sans aucune prétention. »¹⁹

Les deux rendez-vous ont été de grands succès, celui de Sault-de-Navailles rassemblant une centaine de personnes, majoritairement des jeunes de 20 à 35 ans venus de l'ensemble du Béarn – les jeunes attirant les jeunes –, et des adolescentes de la vallée d'Ossau, accompagnées par leurs aînées guère plus que trentenaires. Les quelques personnes plus âgées, arrivées de bonne heure comme pour un concert, furent quelque peu déstabilisées. En effet, il n'y avait là aucune scène, aucun spectacle, juste un apéritif long comme un jour de fête. Comme rien ne se passait, elles finirent par s'attabler. Les jeunes arrivaient peu

18. gojats.bigorra@laposte.net, le 24 avril 2006, à 17h56.

19. Eric Bonnaventure, co-organisateur de la journée, Orthez, le 10 mars 2008.

à peu et se dirigeaient vers la buvette puis, très tard, vers 16 h, ils passèrent à table. Vers 19h, un autre apéritif succéda au repas jusque tard dans la nuit. Bien entendu, le chant fut omniprésent tout au long de cette journée.

Depuis 2006, divers rendez-vous au calendrier encore peu fixe émaillent ainsi l'année, rendez-vous donnés, ou non, par courrier électronique, soit pour une soirée créée *ad hoc*, soit à l'occasion de fêtes patronales comme celles d'Orthez fin juillet (fig. 2).



Fig. 2 : Les fêtes d'Orthez au bar-restaurant Chez Moulia, 27 juillet 2008 © P. Heiniger-Castéret

Chacune de ces manifestations contribue au renouvellement et au (re)développement de la population des chanteurs, un nouveau passage générationnel étant d'évidence en cours aujourd'hui, après celui produit par les festivals de Sirois et d'Ibos dans les années 70 et 80. Formations et espaces nouveaux apparaissent, dont ces jalons aident, au plan diachronique, à comprendre la trajectoire, permettant encore la « traçabilité » des répertoires et des formes musicales. En se modifiant, le parcours des chanteurs conduit toutefois à une recomposition du territoire de la pratique vocale dont il convient d'examiner la physionomie et les significations qui lui sont attachées.

2. LE REMEMBREMENT DES ESPACES

On assiste, au fil de cette Histoire en marche, à la fois à un redécoupage des espaces de la polyphonie et à leur redéploiement. La mutation en question, qui n'est pas sans évoquer les remembrements fonciers, s'appuie en effet sur la

sociabilité vocale telle qu'elle existait avant les années 60 et existe parfois encore aujourd'hui, comme en Haut-Ossau, c'est-à-dire dans les multiples contextes communautaires et au sein des différentes générations de chanteurs.

2.1. Glissements de terrain

Le Festival de Siros révèle d'ailleurs fort bien la façon dont le chant était anciennement pensé et produit. Loulou Mandère parle pour les toutes premières années « d'équipes de copains »²⁰. Il s'agissait alors de chanteurs rencontrés entre chaque édition, dans les villages, par les organisateurs qui accomplirent un véritable travail de terrain et de collecte, à l'image de Jo Eygun en vallée d'Aspe. Ces « équipes de copains », dès lors qu'elles montèrent sur la scène du festival, durent être nommées. C'est ainsi que naquirent les « groupes » de Borce ou de Lourdios (vallée d'Aspe), de Laruns ou d'Aste-Béon (vallée d'Ossau)... Chacun portait à cette époque les couleurs de son village, puis, très rapidement, le succès aidant, les formations s'organisèrent spontanément. Plusieurs apparaissant parfois dans un seul village, elles s'auto-désignèrent, au-delà de critères géographiques, selon des considérations sexuelles ou générationnelles : « le groupe des aînés du foyer rural de... », « le groupe des jeunes de... », « les filles de... », etc. Même les futurs Pagalhós, dont la renommée dépasse aujourd'hui le Béarn, auteurs de spectacles les rattachant donc à la conception artistique du terme, étaient désignés à leurs débuts à Siros comme « le groupe des jeunes d'Artix ».

Ainsi, que leur nom soit attribué par le comité organisateur ou par les chanteurs eux-mêmes, les formations sont toutes rattachées à un lieu, à une entité et finalement à l'acception sociologique ou ethnologique du groupe. Toutefois, dans cette région très peu marquée, et de façon tardive²¹, par le mouvement folklorique, une dénomination, un passage sur scène dont la presse se fera l'écho, l'adoption, parfois, d'un costume marqueur de l'identité du groupe, conduisent finalement à l'institutionnalisation des formations de chanteurs. Un

20. Cf. *supra*, note 5.

21. Seulement trois associations béarnaises présentent, dans leurs activités passées ou présentes, des affinités avec le mouvement folklorique. Lo cèu de Pau est une troupe folklorique, créée à Pau en 1934, dédiée au spectacle scénique et aux animations, la seule du Béarn à participer activement, depuis sa fondation, à la vie du mouvement en France et à l'étranger. En vallée d'Ossau, deux associations oscillent entre folklore et patrimonialisation : Aussau tostemps, créée à Laruns en 1928, et Lo Cujala d'Aussau, créée à Bielle en 1966. Chacune a pour centres d'intérêts majeurs costume, danse et instruments de musique. Aussau tostemps cessa ses activités de 1950 à 1970. Ses membres étaient – et sont toujours – des autochtones, porteurs du patrimoine culturel immatériel musical, qu'ils expriment aujourd'hui à l'occasion des moments de sociabilité ordinaire ou extraordinaire. Autrefois, ils se produisaient aussi en public dans les stations thermales voisines. Réactivée en 1970, Aussau tostemps est plutôt aujourd'hui une association à vocation patrimoniale. Sans véritable activité associative – il n'y a pas à proprement parler d'adhérents –, elle est l'interface légale de la municipalité qui lui verse une subvention permettant de rémunérer les musiciens le jour de la fête patronale ou de financer la collation qui suit la soirée de Faranlà à Carnaval. Lo Cujala d'Aussau rassemble des habitants de divers villages de la vallée et participe, en défilant et dansant, aux fêtes de ces villages, se produisant parfois en dehors de la vallée pour des animations publiques.

glissement sémantique – glissement de terrain aussi ! – se produit, du sociologique vers l'artistique, par la consécration du passage devant le public.

Les pastorales redécouvertes dans les années 90 s'appuient également sur les entités vocales issues du Festival de Siros. Le projet musical des *Mistèri de Nadau* constitue pourtant une contre-proposition à la formule scénique du festival, à la multiplication et aux choix artistiques des groupes producteurs d'une vocalité s'éloignant des formes polyphoniques *a capella* héritées. Ainsi, dans ce processus qui se veut un retour aux sources, les groupes sont niés en tant qu'entités scéniques et esthétiques par les concepteurs et animateurs des *Mistèri*. Le mot d'ordre qui s'imposera peu à peu, *a posteriori*, sera d'ailleurs : « chaque chanteur vient en son nom propre ». Les ensembles sont dès lors, au mieux, à nouveau compris comme groupes sociologiques : Los de Ger [« ceux » de Ger], Los de Maseròla [« ceux » de Mazerolles] qui pourtant s'appellent Los Hardidets [les hardis]... Ils sont généralement assemblés avec d'autres entités, et encadrés par des maîtres de chant extérieurs se substituant à leurs « chefs ». Le *Mistèri* comme projet culturel recompose donc les entités vocales, du particulier (les communautés – ou avant l'heure les intercommunalités –) au général (l'ensemble des chanteurs rassemblés figurant le peuple béarnais en marche pour adorer le fils de Dieu né dans une *bòrda* [étable béarnaise]).

2.2. Nouveaux territoires

Une initiative plus circonscrite, comme le concours de Laruns, peut agir au plan global tout en ayant une forte incidence locale, créant un espace supplémentaire pour l'expression vocale qui trouve déjà, dans cette haute vallée d'Ossau, à s'exprimer en diverses occasions. C'est ainsi que les bergers qui n'ont pas participé se retrouvent et chantent autour de la buvette. Au-delà, cette manifestation représente un véritable ferment grâce auquel les jeunes chanteurs peuvent par exemple trouver un espace pour mettre en pratique, dans le concours ou à la buvette, les chants que leurs aînés leur transmettent de façon formelle ou informelle.

Plus encore, ce nouvel espace a été déterminant dans la résurgence de la vocalité féminine. En effet, au début de mes enquêtes en 1994, la vocalité, en contexte public, était presque exclusivement masculine. Les femmes ont certes toujours chanté, idéalement à égalité avec les hommes, mais lors des repas en famille, à l'église, et dans cette vallée, dans une certaine mesure, à l'occasion de l'apéritif municipal – de création récente – le jour des fêtes du 15 août. En revanche, anciennement, les cafés n'étaient pas un lieu pour les femmes. Or la création de ce concours a, en quelque sorte, ouvert un premier espace public autorisé pour la vocalité féminine. Il a été le révélateur d'un désir de chant des femmes et, au-delà, un moyen d'affirmation de leur identité linguistique et culturelle.

Avec l'aide de Gérard Sarrailh qui leur a ouvert sa maison (sa femme comme sa fille étaient concernées), des séances de préparation – dites répétitions – ont alors débuté au début des années 2000, accueillant une vingtaine de femmes

et recrutant en chemin par la force de l'exemple. Malgré l'opposition de principe de quelques hommes – jeunes comme vieux – pour qui la polyphonie, masculine ou féminine, ne devait pas s'exprimer sur scène, le désir d'investissement, le goût du chant, stimulés par une participation aux trois concerts du groupe Nadau au Zénith de Pau en novembre 2002 et la convivialité ainsi générée, ont conduit ces femmes à s'imposer rapidement, d'autant qu'il s'agissait majoritairement d'excellentes chanteuses, porteuses passives d'un style et de savoir-faire polyphoniques qu'un peu d'entraînement et de prise d'assurance ne pouvaient que révéler au grand jour. C'est ainsi que trois ou quatre formations locales s'expriment depuis, chaque année, pour ce concours, et que l'on peut aussi retrouver ces diverses chanteuses à l'occasion de sorties plus festives en vallée d'Ossau ou ailleurs.

2.3. Le territoire des femmes

Cette dynamique est par ailleurs génératrice d'une forte sexuation de la pratique (elle l'était déjà de fait par l'expression publique de la vocalité masculine). En effet, si les femmes peuvent à l'occasion associer leurs voix à celles des hommes, la concordance des registres vocaux n'étant pas toujours aisée à trouver, elles préfèrent chanter entre elles (et les hommes entre eux), le chant féminin pouvant du reste forcer au respect les auditeurs masculins qui se plaisent à entendre le mariage des timbres dans une tessiture optimale pour chacune des chanteuses. Ce phénomène se trouve encore renforcé aujourd'hui par les modes de vie des générations de moins de 50 ans, la sociabilité féminine comme masculine générant des sorties et, dès lors, des performances vocales sexuées.

Eths gojats de Bigorra se sont d'ailleurs saisis du phénomène en invitant, toujours par envoi en nombre de courriers électroniques, à une « soirée *cantèra* "Spéciale Filles" » par analogie avec certaines soirées en boîte de nuit ou des *happy hours* dans les cafés. Le courrier explique :

la soirée leur est réservée pour qu'elles puissent s'exprimer sans avoir à chanter plus fort que les hommes pour se faire entendre. Mais non les hommes vous ne serez pas exclus, par contre ce soir là se [*sic*] sont elles qui porteront le pantalon ! Le mélange des voix peut faire de jolis ensembles vocaux autour du chant traditionnel [...] ²².

2.4. Des territoires intermédiaires

Partout, à l'occasion du concours de Laruns, des joutes de la plaine béarnaise ou bigourdane, des pastorales ou des soirées, les espaces associant performances formelles puis informelles permettent de révéler de nouveaux chanteurs de tous âges, dans une logique de résurgence ou de rhizome. Ces chanteurs trou-

22. gojats.bigorra@laposte.net, le 21 octobre 2008, à 15h55.

vent là un sas, un espace intermédiaire – par analogie avec les territoires intermédiaires des géographes²³ –, qui leur permet de pénétrer un univers qu'ils connaissent intuitivement – culturellement – : un univers imbriquant fortement vocalité et identité, auquel ils aspirent, secrètement²⁴. Pour la première fois, ces espaces intermédiaires les autorisent à se mêler aux autres avec plus ou moins d'enjeu. C'est ainsi qu'un jeune Béarnais de 30 ans fait ses premiers pas de « chanteur avéré » en se jetant à l'eau à l'occasion d'un *Canta se gausas*. Tiré au sort avec deux excellents chanteurs, il peut ainsi montrer son aptitude à tenir sa voix (sa partie) à égalité avec eux, un premier pas vers une prise d'assurance personnelle qui trouvera encore à se perfectionner par bain culturel, en s'immergeant quelques instants plus tard dans la vocalité collective de la buvette.

Ces diverses soirées formelles sont par ailleurs autant d'espaces d'échanges intergénérationnels ou intergenres dans une même communauté ou, au plan global, entre divers groupes ou communautés. Le mouvement, né avec Sirois et Ibos, s'est perpétué tout au long de cette Histoire. La dynamique des années 2000 semble d'ailleurs renouer avec les modes de fonctionnement des années 70 et 80, quand les groupes s'invitaient de village à village pour des soirées béarnaises ou bigourdanes. Une fois les représentations des pastorales achevées, une sociabilité subsiste ainsi entre individus, groupes ou communautés de chanteurs qui ont sympathisé, sociabilité génératrice de repas. Dans les réseaux plus informels, une circulation d'individus ou de groupes d'âge s'installe peu à peu. C'est ainsi qu'en mai 2006 les jeunes femmes de Laruns (vallée d'Ossau), accompagnées d'une dizaine d'adolescentes, viennent à la *cantèra* organisée à Sault-de-Navailles, dans le nord du Béarn, ou que de jeunes Ossalois et Ossaloises viennent « faire » les fêtes d'Orthez en 2008, à l'invitation des « jeunes de chez Moulia », le bar-restaurant familial situé sur la place d'armes, qui devient un nouveau haut lieu de la polyphonie dans le nord-ouest du Béarn. Dans ce cadre, les relations amoureuses amorcent ou renforcent aussi le tissage de liens intercommunautaires, ici fortement générationnels.

Dans tous les cas, échanges divers et interconnaissance sont ainsi générés. Cela explique notamment comment différents chanteurs, issus de diverses formations ou groupes d'amis, de la plaine et des vallées béarnaises, apparaissent un jour, ensemble, dans les arènes de Bayonne, à l'occasion d'un spectacle à dominante basque. Dans tous les cas, si celui-ci motive ce rassemblement, le moteur demeure le paradigme hérité associant désirs de sortie et de chant – dans la logique de ces chanteurs, le meilleur se produisant d'ailleurs après le spectacle – de même que diverses valeurs anciennes comme le renom personnel (Heiniger, Gautier, Castéret, 1997), familial et communautaire.

La formule du *Canta se gausas* vient par ailleurs achever de décroquer territoires et groupes scéniques. Le tirage au sort des chanteurs permet une

23. Jean-Luc Piveteau place aux deux extrémités de la chaîne territoriale la maison et la couronne du collectif, du public, de l'inconnu. A la jonction des deux, il situe des « microrégions, régions vécues », « une zone de lieux intermédiaires d'échanges, de survénances, de métissages (...) » (Cité dans Di Meo, 1997 : 188).

24. Notes de terrain, Billère, le 9 décembre 2008.

interconnaissance individuelle qui, d'abord provoquée, peut trouver des bases plus conviviales à la buvette, à la manière d'une soirée de *speed dating*. *Speed dating*, basé sur la rencontre amoureuse, et *Canta se gausas*, qui organise la rencontre de chanteurs individuels, ne sont-ils d'ailleurs pas symptomatiques de la société contemporaine qui voit redessiner ses territoires, fait naître de nouvelles modalités d'échanges et émerger des communautés d'élection ou symboliques (Molino, 2009 : 281-306) ?

2.5. Territoires virtuels et d'élection

Au plan strictement musical, différents espaces du chant coexistent : l'église, la maison, la communauté à l'occasion de fêtes ; la répétition – souvent informelle et apéritive –, le concert ou le spectacle ; la soirée intergroupes, la *cantèra* qui voit converger, s'affronter et se mêler différents groupes et communautés de chanteurs. Ces *cantèras* trouvent d'ailleurs un écho virtuel à leur récent développement. Grégory – alias Greg – Peyregne est un jeune joueur de l'équipe de rugby de Ger dont l'un des dirigeants, Dédé Fachan, est chanteur de Los Pagalhós et animateur du groupe vocal local, majoritairement constitué d'anciens rugbymen : sorte d'école vocale et rugbystique. Le chant accompagne Greg partout : « J'écoute de la musique dès que je suis sur l'ordinateur, plus particulièrement des chants polyphoniques »²⁵. Greg, enfant de son siècle, a donc éprouvé le besoin de créer son blog : *cantayre.over-blog.com*, « pour donner envie aux jeunes et pour qu'ils puissent venir voir s'il y a des choses à faire »²⁶. Avec ce blog, Greg boucle la boucle et crée un nouvel espace à la vocalité, ainsi qu'un nouveau lieu de rendez-vous, virtuel dans ce cas. D'un week-end sur l'autre, entre deux *cantèras*, la flamme du chant est entretenue, attisée. On y découvre les rendez-vous à venir ; on y savoure ou commente les meilleurs moments grâce à la mise en ligne de photos, documents audios ou courtes vidéos parfois réalisées avec un simple appareil photographique numérique. Dès lors, s'il s'agit là d'un véritable trait d'union entre les chanteurs, l'ethnographe peut aussi y découvrir des chanteurs inconnus ou pénétrer des cercles jusqu'alors inexplorés, à l'image de cette vidéo en ligne²⁷ *Demi-finale fédérale 2 perdue. Aramits-Asasp chante encore*, qui montre une trentaine de jeunes joueurs et leur encadrement chanter longuement dans un bar à l'occasion d'une troisième mi-temps. Là, le chant est fortement collectif, tous les joueurs vêtus de la même façon avec la chemise griffée du blason du club. Ils se tiennent par les épaules, se regardent l'un l'autre. Quelques frottements de têtes complices. Zoom sur l'un d'eux. Il pleure tout en chantant les vers « Du haut des vallons / Amis nous irons ». Il baisse la tête, la relève, fixant droit devant lui, comme par défi. La densité humaine et vocale de ce document, cette fenêtre ouverte sur un tel univers, arrêtent mon attention. Je suis en effet étonné de ne connaître ni le lieu, ni les chanteurs, heureux et ému d'être ainsi surpris par mon propre territoire de recherche !

25. Notes de terrain, Institut Occitan, Billère, le 29 avril 2008.

26. *Idem*.

27. http://www.dailymotion.com/video/x5pr9k_aramits-asasp-perd-mais-chante-enco_sport

Un jeune chanteur, quand il voit la vidéo, n'en est pas moins ému. Il adresse immédiatement le lien par courrier électronique à son frère, à l'ensemble des chanteurs de son groupe et à son réseau d'amis. La vidéo sera d'ailleurs commentée quelques jours plus tard à l'occasion de la répétition du groupe. Tous les chanteurs évoqueront l'émotion ressentie : « jusqu'au frisson... »²⁸.

Le mouvement initié avec le Festival de Siros et largement re-développé, diversifié, depuis la fin des années 90 jusqu'à l'apparition d'échanges en ligne, voit le glissement de l'expression polyphonique au sein de communautés d'âges ou villageoises à une pratique plus largement partagée à l'échelle du Béarn et des Pyrénées gasconnes, dessinant une communauté d'élection (ou symbolique), celle du chant polyphonique ou des chanteurs pyrénéens. La société paysanne a certes toujours évolué selon divers cercles concentriques, entre local et global : foires, pèlerinages, anciennes pastorales ayant constitué, dans les Pyrénées gasconnes, autant de vastes rassemblements de milliers de personnes et autant de hauts lieux de la vocalité. La nouveauté des dynamiques présentées ici réside toutefois dans la centralité du chant polyphonique, qui est à la fois l'enjeu et le média de ces rassemblements, véhiculant et réactualisant cependant les notions anciennes de plaisir, d'émotivité personnelle et collective, d'identité, de référents partagés.

Notons, enfin, qu'il s'agit moins à l'heure actuelle d'un glissement de l'expression polyphonique d'un type de communauté vers l'autre, que d'une circulation de l'une à l'autre pouvant, dans certains cas, renforcer ou réactiver l'expression au sein d'un village. Les savoir-faire plurivocaux s'épanouissent en effet de la même façon au sein des deux espaces, le sens des constructions musicales et humaines pouvant quant à eux évoluer ou s'enrichir comme nous l'avons signalé. Quoi qu'il en soit, les nouveaux espaces intermédiaires revisitent simplement les frontières du local et du global, le plus souvent sans démarcation nette, un continuum s'installant qui joue d'une « dialectique de l'appartenance et de l'appropriation » et contribue à la création d'un « territoire » de la vocalité²⁹. La communauté des chanteurs pyrénéens qui se dessine peu à peu le fait également à travers la définition, implicite ou explicite, d'un périmètre esthétique.

3. TERRITOIRE ET ESTHÉTIQUE

3.1 Spectacle et « choralisation »

Cette construction débute avec les festivals de Siros et d'Ibos, même si, paradoxalement, apparaissent avec eux, peu à peu, de nouveaux contours de la vocalité pyrénéenne. On assiste en effet en quelques années à une mutation

28. Notes de terrain, le 20 mai 2009.

29. « Les " lieux intermédiaires " deviennent " territoires " par le jeu dialectique de l'appartenance et de l'appropriation. À ce titre le territoire pour les lieux intermédiaires, l'écoumène pour l'étendue, l'habitat pour la maison (...) s'inscrivent dans la médiance que définit A. Berque (1990 : 1995) » (Di Meo, 1997 : 189). Par ailleurs, « cet imbroglio des territoires du quotidien » s'appuie bien comme le signale Di Meo à la fois sur une logique culturelle et sur une mode ou une actualité sociale (*idem*).

esthétique correspondant à la mise en spectacle de la pratique. Les « équipes de copains » endimanchés vont se transformer en groupes qui tendent à se distinguer par le costume. Les plus nombreux en effectif associent – en dehors, pour les hommes, de l'incontournable béret – divers éléments tels que chemise blanche et boléro noir, gilet en laine de couleur pour dames ou pour hommes, voire chemise à carreaux rouges et noirs de bûcherons canadiens ! La spatialisation, s'adaptant au contexte et aux contingences techniques, se fait d'emblée face au public et face aux micros, sans résistance des chanteurs, pourtant contraints de se disposer à plat, frontalement. Les ensembles de plus de dix chanteurs s'organisent sur deux rangs – ou plus – entraînant dès lors divers problèmes de déphasage généralement compensés par l'apparition d'un chef de groupe battant la mesure.

D'un point de vue strictement musical, si une dizaine de formations s'attachent exclusivement aux formes et répertoires regardés comme traditionnels, l'organisation du festival encourage la création. Dès lors, les formes musicales et polyphoniques évoluent : formes couplet-refrain et conduites harmoniques se développent. La polyphonie subsiste mais réduite à deux voix, encadrées par des instruments d'accompagnement qui se généralisent : guitares, accordéon chromatique puis, parfois, synthétiseur. Le style vocal se « choralise » d'autant. Les groupes qui se dédient au « répertoire traditionnel » atteignent volontiers une quinzaine de chanteurs, les autres deviennent de véritables chorales dirigées par les musiciens ou par des chefs de chœur (fig. 3). Le Festival d'Ibos va plus loin et oblige les groupes à chanter à deux voix, seule forme reconnue par l'organisation comme traditionnelle, alors même que les performances à trois voix foisonnent dans toutes les rencontres informelles.



Fig. 3 : Le groupe de Cardesse au Festival de Siros, septembre 1996, © J.-J. Castéret

L'effet de mode est, bien entendu, important dans le tour pris par les réalisations vocales scéniques des festivals. Toute mode étant d'essence passagère, les 500 créations du Festival de Siros restent par ailleurs très majoritairement sans lendemain ou associées au tour de chant d'un seul groupe, sans donc être adoptées par la communauté entière des chanteurs. L'obsolescence de cette mode entraînera, dans les années 90, le déclin sans retour des festivals. De la même façon, la restructuration du festival, en 2000, assortie d'une recherche d'animation festive d'après spectacle, assurée par une banda, fera fuir les quelques chanteurs qui s'exprimaient encore à la buvette.

3.2. La réaction

Mistèri de Nadau, puis, de façon implicite, l'ensemble des pastorales vont commencer à battre en brèche les formes musicales et les postures scéniques élaborées dans le cadre des deux festivals. *Mistèri de Nadau* est en effet un laboratoire censé proposer des modèles renouvelés de la polyphonie à trois parties, notamment l'exploration des bourdons mobiles, improprement nommés « faux-bourdons » par les maîtres de chant. Cette recherche s'attache également à la dimension vestimentaire, renouant avec diverses variantes de costumes anciens, travail qui se poursuivra dans le cadre de la pastorale *Despourrin* mais disparaîtra progressivement après 2000, les costumes anciens n'étant plus usités que dans leur dimension historique ou, dans les *Mistèri de Nadau* des années 2003 à 2009, comme icônes, à la manière de santons représentant les archétypes de la société pastorale (fig. 4). La contemporanéité des vêtements des chanteurs sera alors revendiquée, renforçant d'autant celle des formes vocales. Les premiers *Mistèri de Nadau* mettent par ailleurs fortement en avant, parfois au détriment de la rigueur de la préparation des spectacles, la notion de convivialité. Ils valorisent ainsi pour les répétitions le manger et le boire, qui détendent les chanteurs et permettent l'installation immédiate d'une ambiance bon enfant ; mais certains promeuvent aussi parfois de véritables apéritifs dans les travées des cathédrales, ce qui devient objet de tensions au sein de l'équipe organisatrice.

Cette revendication iconoclaste ou provocatrice au regard du contexte et des lieux souhaite malgré tout rappeler l'alpha et l'omega de la polyphonie, souligner de façon paradoxale, au regard du lieu et du contexte, sa dimension sociale et non spectaculaire. Elle devient d'ailleurs centrale dans les dernières initiatives, de 2006 à 2009, en affirmant la double identité vocale et sociale des *cantèras*, mais cette fois dans des bars et autres espaces plus adaptés. Libations ou agapes jusqu'alors parfois associées par les élites locales – suivant en cela un regard classique et urbain – à des débordements et donc à la mauvaise vocalité, à la vocalité vulgaire, sont à nouveau convoquées – sans plus d'incitation sous-jacente à des débordements alcoolisés –. C'est ainsi que *Canta se gausas* ou même le concert de Laà-Mondrans (Béarn, région d'Orthez) de mai 2009 communiquent sur l'« après », apéritif et vocal, de ces rendez-vous formels, repousant – ou renouant avec – la ligne d'horizon de toute manifestation associée au chant.



Fig. 4 : *Mistèri de Nadau*, Orthez, décembre 1996, © Mistèri de Nadau

3.3. Postures et conduites

Toutes ces initiatives revisitent également l'ensemble des postures musicales et des conduites vocales. À Laruns, la création du concours voit ainsi la définition de règles. La première vise, sciemment, à rompre avec les modèles choraux du Festival de Siros et à révéler les compétences individuelles au sein du collectif. Ainsi, seuls peuvent concourir des groupes de 2 à 5 personnes. Les chants doivent être produits à deux ou trois parties, sans accompagnement instrumental, ce qui correspond effectivement au type de performances courantes anciennes ou contemporaines. Le jury dispose également d'une grille de notation : « langue (prononciation, compréhension) ; justesse des voix ; accords/équilibre des voix (polyphonies) ; manière de chanter : mélismes, rythme, interprétation ; émotion transmise ; paroles et musiques ; création (bonus de 0,5/20) »³⁰.

30. Règlement du concours et grille d'évaluation distribuée au jury à chaque édition du concours depuis 1997.

Cette communauté de chanteurs se focalise ainsi sur différents critères, autant techniques qu'esthétiques, parfois très subjectifs quand il s'agit par exemple d'« émotion transmise ». Toutefois, ces choix sont riches de sens et explicitent d'autant plus clairement valeurs et normes, que ce soit par l'ordre d'énumération des paramètres ou par leur énoncé, qui associe dans certains cas plusieurs termes. La dimension linguistique des chants arrive en tête de liste, comme elle fut centrale dans toute l'aventure des festivals d'Ibos et Siros, et l'objet de multiples débats et enjeux qui masquèrent d'ailleurs souvent les conduites vocales peu à peu défaillantes.

Le terme « accords » est, curieusement, écrit au pluriel, soulignant l'ambiguïté entre la notion d'accord au sens d'entente des chanteurs – leur con-sonance – et celle d'accord au sens de superposition de sons simultanés. Ce paramètre d'évaluation précise encore « équilibre des voix » et résume entre parenthèses l'ensemble de cette préoccupation par « polyphonies ». Ce terme, apparu récemment dans le vocabulaire des chanteurs, renvoie donc à « équilibre », à « accord » socio-musical. Les chanteurs autochtones membres du jury sont en effet très attentifs à ce que les voix ne divergent pas, particulièrement la partie aiguë qui peut avoir tendance à se démarquer par la puissance et la hauteur, un quart de ton trop haut par exemple.

Si la disposition approximativement circulaire des chanteurs est coutumière à l'ensemble des performances informelles dans les Pyrénées, la fin des années 90 a vu l'affirmation grandissante, sur scène, de ce dispositif, autant pour des raisons esthétiques que fonctionnelles, Corses et Sardes, médiatisés depuis le milieu des années 80, ayant déjà montré la voie. Le principe apparaît tout d'abord en concert, chez La Novem, Balaguèra puis Eths Micalets. Il est par ailleurs général dans les ateliers d'enseignement formel de l'Ecole de Musique traditionnelle de Monein comme du Conservatoire occitan de Toulouse. Il gagne en 2006 *Canta se gausas*, qui propose pour la première fois un dispositif global qui rompt avec les hautes scènes frontales coupant les exécutants du public. Les chanteurs sont, dès lors, invités à prendre place sur un espace circulaire et à se disposer tout autour des micros placés au centre. Cet espace est légèrement surélevé par rapport aux spectateurs, qui entourent les chanteurs (fig. 5). Bastien Miquieu, le créateur de *Canta se gausas*, n'assimile d'ailleurs plus la formule à une démarche artistique : « L'espace scénique est revu, c'est quelque chose de populaire, pas une scène d'artistes. Tu te lèves, tu vas chanter, tu retournes t'asseoir, le public est l'acteur principal de la soirée »³¹. L'interconnaissance aidant, l'année suivante, le dispositif sera adopté par le concours de Laruns, à la grande satisfaction des chanteurs après de nombreuses années de problèmes de déphasage vocal.

Au-delà des clefs de compréhension émiques du fait polyphonique, offertes par le concours de Laruns ou par *Canta se gausas*, l'ensemble des paramètres dessine en fin de compte le périmètre idéal, pour les chanteurs, de cette pratique : une performance en petit groupe d'hommes ou de femmes réunis dans

31. Enquête sonore, Billère, le 10 mars 2008.



Fig. 5 : Trio féminin à *Canta se gausas*, Lescar, 1^{er} décembre 2007, © Canta se gausas

une dynamique à la fois individuelle et collective, positionnés en cercle, aux voix solidaires dont l'objectif, rarement atteint, ou pour peu de temps, est la fusion vocale (Castéret, 2008 : 67). Celle-ci est associée au respect du caractère narratif du chant, à la présence d'ornementations de la mélodie et à la maîtrise rythmique (Castéret, 2009).

De la même façon, les échanges intervenant entre les différentes aires d'expression de cette culture vocale renforcent les marqueurs mélodiques de « l'esthétique de l'identité »³² (Castéret, 2000 : 145-162) déjà éprouvés dans les communautés d'origine des chanteurs, la polyphonie à trois voix se complaisant par exemple particulièrement dans un pentacorde conjoint. Ce renforcement se réalise notamment par l'élection progressive et consensuelle d'un corpus comprenant vingt à trente chansons : un commun dénominateur – s'enrichissant aussi peu à peu –, à la fois en raison de cette « esthétique de l'identité » propre à émouvoir et à la capacité de ces chansons à être partagées par l'ensemble des aires ou espaces de la polyphonie, achevant ainsi de délimiter ce territoire au plan esthétique.

32. C'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques esthétiques dans lesquelles se reconnaît – culturellement – une communauté, qui fondent son identité.

BIBLIOGRAPHIE

- CASTÉRET, Jean-Jacques. « Chansons à lire, chanson à chanter...: la tradition béarnaise de Despourrin et l'épreuve de l'esthétique de l'identité ». Dans : *Cyprien Despourrin (1698-1759)*. Pau: Marrimpouey, 2000 ; pp. 145-162.
- . « La tradition orale du chant en Béarn : représentations et stratégies linguistiques ». Dans : CALEDE, Jean-Pierre (dir.). *Métamorphoses de la Culture. Ritualités, temporalités et espaces dans les politiques culturelles*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine/C.N.R.S., 2002 ; pp. 69-104.
- . « Mailand France multipart singing: Men and patterns ». Dans : HAID, Gerlinde & AHMEDAJA, Ardian (eds.). *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*, Schriften zur Volksmusik, Band 22. Vienna : Boehlau Verlag, 2008 ; pp. 247-264.
- . « Cultural listening and enunciation contexts in Pyrenean multipart singing ». Dans : HAID Gerlinde and AHMEDAJA Ardian (eds.). *European Voices II, Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing in Europe*, Schriften zur Volksmusik, Band 22. Vienna : Boehlau Verlag, 2009.
- . « Langue, poésie, musique : le paradigme de l'identité chantée en Béarn ». Dans : PRICE Jeremy (dir.). *Langue, musique, identité*. Poitiers : MIMMOC/Maison des Sciences de l'Homme de Poitiers (à paraître 2010).
- DI MEO, Guy (dir.). *Les territoires du quotidien*. Paris : Géographie sociale, L'Harmattan, 1996 ; 206 p.
- DUFOUR, Annie-Hélène. « Café des hommes en Provence ». Dans : *Terrain, Carnets du Patrimoine ethnologique*, n° 13. Paris : Mission du Patrimoine ethnologique, 1989 ; pp. 81-86.
- FABRE, Daniel, LACROIX, Jacques. « Les institutions de transfert de la littérature orale en bas Languedoc ». Dans : *Revue des Langues romanes*, VIe Congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales. Université de Montpellier, Faculté des Lettres et des Sciences sociales, 1970 ; pp. 65-80.
- GUYON, Frédéric. « Chasser la palombe, vivre dans une palombière ». Dans : *Etudes rurales*, n° 177, 2006/1. Paris : Editions de l'EHESS ; pp. 137-150.
- HEINIGER, Patricia. « Pastorales en Gascogne ». Dans : *Pastel*, n° 26. Toulouse: Conservatoire occitan, 1995 ; pp. 26-35.
- . *La parole en spectacle : néo-conteurs, félibres et pastoraux en Gascogne*. Toulouse : E.H.E.S.S., Thèse de doctorat sous la direction de M. Daniel Fabre, 1996, 3 T., 945 p.
- , GAUTIER, Dominique, CASTÉRET, Jean-Jacques. *Eth renom, chronique d'une pastorale*. Pau : Les films de l'Hélianthe, 1997 ; 46'.
- MOLINO, Jean. « Ethnomusicologie rapatriée et vie musicale des lieux et des groupes ». Dans : CHARLES-DOMINIQUE, Luc et DEFRANCE, Yves (eds.). *L'Ethnomusicologie de la France. De l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*. Paris : L'Harmattan, 2009 ; pp. 281-306.
- PALAY, Simin. *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes*. Paris: C.N.R.S., 1991 ; 1053 p.
- Saouter, A., « *Etre rugby* ». *Jeux du masculin et du féminin*. Paris : Editions de la M.S.H., 2000 ; 202 p.